

Para citar este artículo / To cite this article:

BELTRÁN, Rafael (2021), «La «tuera» como fruto amargo de sufrimiento amoroso: entre el *Cancionero General* (1511) y *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández (1936)», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 10, pp. 100-140. <https://doi.org/10.14198/rcim.2021.10.03>

LA «TUERA» COMO FRUTO AMARGO DE SUFRIMIENTO AMOROSO: ENTRE EL *CANCIONERO GENERAL* (1511) Y *EL RAYO QUE NO CESA* DE MIGUEL HERNÁNDEZ (1936)

THE «TUERA» AS A BITTER FRUIT OF SUFFERING LOVE: BETWEEN THE *CANCIONERO GENERAL* (1511) AND *EL RAYO QUE NO CESA* BY MIGUEL HERNÁNDEZ (1936)

Rafael Beltrán

Universitat de València, Spain

Rafael.beltran@uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-9346-3105>

El presente artículo forma parte del proyecto de investigación *Parnaseo (Servidor Web de literatura española)*, FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE), concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

RESUMEN

El *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511) presenta una canción de Pedro Fajardo, Adelantado de Murcia, con un encabezado que remite a unas «tuera» (una especie de pequeña calabaza silvestre), como invención o empresa. El sabor de la «tuera» es muy amargo y por ello, en las escasas ocasiones en que aparece el término en literatura, las «tuera» se asocian con la amargura del sufrimiento amoroso (y a veces tal vez con la gravedad y los pesares del embarazo y la crianza). Encontraremos una nueva utilización poética de la «tuera» solamente cuatro siglos después, en uno de los sonetos de Miguel Hernández, «Fuera menos penado», incluido en su libro *El rayo que no cesa* (1936). Tratamos de analizar y contestar algunos interrogantes en torno al mantenimiento, rescate o resurrección del término «tuera» y sus significados en los mismos contextos poéticos, si bien en horizontes de expectativas muy alejados en el tiempo.



PALABRAS CLAVE: tuera; *Cancionero General*; Adelantado de Murcia; Miguel Hernández; *El rayo que no cesa*

ABSTRACT

The *Cancionero General* of Hernando del Castillo (Valencia, 1511) presents a *canción* by Pedro Fajardo, Adelantado de Murcia, with a heading that refers to some «tuera» (*citrullus colocynthis*, popularly named «bitter apple» or «bitter cucumber»), as a jousting device (*invención*). The flavor of the «tuera» is very bitter and therefore, on the rare occasions when its name appears in literature, it is associated with the bitterness of the suffering provoked by love (and sometimes maybe with the burden of pregnancy). The term «tuera» seems to recur in a poetic context only four centuries later in one of Miguel Hernández's sonnets, «Fuera menos penado», included in his book *El rayo que no cesa* (1936). This essay analyzes and answers some questions regarding the maintenance, rediscovery of the term «tuera» and its meanings in similar poetic contexts, even in such distant horizons of expectations.

KEYWORDS: bitter cucumber; *Cancionero General*; Adelantado de Murcia; Miguel Hernández; *El rayo que no cesa*

El *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511) presenta, en su sección de «Canciones», una del Adelantado de Murcia con un encabezado que remite a unas «tueras» que se supone que el noble pudo haber lucido como invención, probablemente en algún desfile o justa. Las «tueras» se asocian claramente en los versos de la canción con la amarga y triste sensación de alguno de los peores momentos del sufrimiento amoroso: «Esta yerva [la tuera] que me viste / tan amarga la gusté...».¹

LA «COLOQUÍNTIDA» O «TUERA» COMO FRUTO AMARGO

La «tuera» es un término castellano que se corresponde con la «coloquintida» (*Citrullus colocynthis*), una planta cucurbitácea, nativa del norte de África, propia del Sureste de España, casi exclusiva de las zonas costeras (no se suele ver a más de cincuenta kilómetros al interior), y habitual también en las zonas desérticas de Asia, Norte de África, Nubia o Egipto. El *DRAE* remite para «tuera» a la «coloquintida» y distingue para esta segunda entre la planta y el fruto.² El poeta, sin embargo, los unifica: la «yerva» se ve, pero el fruto se gusta («tan amarga la gusté») y es el que resulta amargo. La planta es trepadora, de tallos rastreros y pelosos, hojas lobuladas, dentadas, ásperas, vellosas y blanquecinas por el envés, y de flores amarillas y acampanadas. En cuanto a la forma, color y tamaño de su fruto, son parecidos a los de cítricos como la naranja, pero también se puede asemejar a una sandía pequeña. Recibe otros nombres comunes, como el de «calabaza silvestre».³ Los usos medicinales de la *colocynthis* van ligados a sus propiedades como purgante drástico, y tomado en

1 Seguiré para el texto de la canción la edición de González Cuenca (2004, II: 442), como especificaré más adelante.

2 Etimológicamente, «tuera» procede del mozár. *tūrah* o *tuwarah*, este del b. lat. *phthora*, y este del gr. φθορά, 'ruina'; en cuanto a «coloquintida» procede de del lat. tardío *coloquinthida*, y este del lat. *colocynthis*, -idis, y este del gr. κολοκυνθίς (*DRAE*).

3 En griego, *colocynthis* —κολοκυνθίς— significa 'redondeada' o 'calabaza'. La tuera, con sus variantes, puede ser denominada también: alcama o alcoma, alhandal o alhondal, calabacilla salvaje, hiel de la tierra, manzana amarga o manzana de Adán, tuera amarilla o tuera rayada, tuero, etc.

altas dosis puede llegar a ser muy dañino y hasta letal.⁴ El sabor de la tuera es amargo, sobre todo si se compara con el de los cítricos, o se espera al comerla que tenga el sabor dulce del melón, la sandía, la naranja o la mandarina, con las que se puede confundir por su apariencia y con las que, de hecho, comparte nombre genérico (*citrullus* = 'cítrico').

Esas propiedades y esa amargura se constatan desde la antigüedad bíblica. Uno de los milagros del profeta Eliseo tiene que ver con la *colocynthis*, que la Biblia, en la versión de Reina Valera, traduce como «calabaza silvestre»:

Cuando Eliseo regresó a Gilgal, había hambre en la tierra. Y estando sentados los hijos de los profetas delante de él, dijo a su criado: «Pon la olla grande y cuece potaje para los hijos de los profetas». Entonces uno de ellos salió al campo a recoger hierbas, y encontró una viña silvestre y de ella recogió su falda llena de *calabazas silvestres*, y vino y las cortó en pedazos en la olla de potaje, porque no sabía lo que eran. Y lo sirvieron para que los hombres comieran. Y sucedió que cuando comían el potaje, clamaron y dijeron: «¡Oh hombre de Dios, hay muerte en la olla!»». Y no pudieron comer. Pero él dijo: «Traedme harina». Y la echó en la olla, y dijo: «Sírvelo a la gente para que coman». Y ya no había nada malo en la olla (2 Reyes 4: 38-40).⁵

Es evidente que las «calabazas silvestres» recogidas por el criado de Eliseo y puestas en la olla por sí solas resultan más que desabridas, horribles de sabor, indigestas y hasta podrían haber sido venenosas y letales («¡...hay muerte en la olla!»), y, sin embargo, mezcladas con la harina (no se habla de sustitución, sino de eliminación o neutralización de lo «malo») producen un buen guisado, que además será multiplicado milagrosamente por el profeta. De hecho, el episodio se aduce como antecedente

4 Valderas (2000) presenta una completísima introducción a la coloquintida, sus propiedades y sus usos en la historia de la medicina y de la farmacopea. Al ser un fuerte purgante, puede liberar el intestino del estreñimiento, estimular el hígado y regular las secreciones biliares. Se aplica contra la ascitis y los trastornos menstruales, y a veces para paliar los dolores de la artritis y para regular el tracto urinario (Font Quer 2014 [1ª ed., 1961]). Al ser purgante tan violento, puede llegar a ser abortivo para las embarazadas, como comentaremos más adelante.

5 Solamente en otros dos pasajes aparecen en la Biblia esos u otros frutos semejantes, traducidos como «calabazas silvestres». Aunque se trata en ambos casos de sus formas como adornos arquitectónicos de un templo: 1 Reyes, 6: 18 y 7: 24. Y los comentaristas no tienen claro si en estos dos casos se traduciría el mismo término que alude claramente a la coloquintida en 2 Reyes, 4: 38.

del milagro de Jesús multiplicando panes y peces, que cuentan paralelamente los cuatro evangelistas. Quedémonos con la menor de las consecuencias: el mal sabor de boca de esas «calabazas silvestres», coloquintidas o tueras. Teniendo en cuenta esa amargura proverbial, que se constata desde los libros del Antiguo Testamento, no resulta extraño comprobar que haya sido y todavía sea bastante común —en las zonas castellanohablantes en las que la planta se conoce como «tuera», sobre todo en el sur de Alicante, Murcia o Almería— la expresión comparativa popular: «más amargo que la tuera».⁶

Por tanto, se hace dialectal, a partir de los lugares de crecimiento silvestre o domesticado de tueras, una comparación, la de la «coloquintida» con la amargura, que resulta bastante conocida y utilizada popularmente, pero que tiene también raigambre literaria y culta. Pese a que Rodrigo Fernández de Santaella, en su *Vocabulario eclesiástico* (1499), al recoger «coloquintida», decía que la planta no se hallaba en España,⁷ en varias de las composiciones poéticas de *El collar de la paloma* de Ibn Hazm (s. xi) ya se constataba, siguiendo el tópico de la *dulce amaritudo*, la amargura de la «coloquintida», en contraste con la dulzor de la miel: «A veces, como medicina, hay que beber la repugnante coloquintida, / y dejar la pura miel que se prefiere. / Con violencia he de alejar mi alma del que quiero...».⁸ Y, saltando en el tiempo y en el espacio, incluso Yago, el envidioso servidor del moro de Venecia en *Otelo* (1604) de Shakespeare, hablará de la pasión inconstante de los moros —como la que posee su propio amo—, comparándola en amargura con la coloquintida: «as bitter

6 La localización mediterránea de la planta no impide que la expresión «amarga como la tuera» se haya adentrado hacia otras geografías del interior.

7 «*Coloquintida*. de. pe. cor. femenino género vna yerua amarga que tiene el fruto pequeño y redondo y bermejo. Algunos la dixerón calabaça montesina. algunos dixerón que era cohonbrillo amargo. algunos el fruto de la yedra. algunos y por ventura mejor creen que no se halla tal yerua en castilla ni otra del todo semejante» (CORDE).

8 Hasta tres veces aparece en la parte de prosa el término, en la traducción de Emilio García Gómez, más una cuarta en la parte versificada, en el poema que citamos. La pervivencia de conocimiento de la coloquintida como ingrediente terapéutico entre los musulmanes y moriscos, al menos en el reino Valencia, hasta el siglo xvi, es confirmada por la documentación aljamiada transcrita por Labarta 1981.

as coloquintida».⁹ Mientras que Lope de Vega, en su *Jerusalén conquistada* (1609), entre la serie de plantas de una breve lección de botánica, la incluirá bien rodeada de otras congéneres, pero siempre «amarga»: «La dormidera de plegada rosa, / la amarga coloquintida que un muro / trepa veloz, la verde pempinela, / llantén, lúpulo, elala, y zidronela...» (1951: 270).



Fotografía de un par de tueras en el campo

Pese a esa milenaria asociación, la de la «coloquintida» con la amargura, que ha pasado, como estamos viendo, a comparaciones cultas y tradicionales en distintas lenguas, el término concreto «tuera», que es el de mayor arraigo en castellano, ha sido poco frecuente en el léxico escrito. Históricamente, si se consulta en el CORDE,

9 William Shakespeare, *Othello*, 1, 3, 346-349: «The food that to him now is luscious as locusts, shall be to him shortly as bitter as coloquintida» («El manjar que ahora le sabe tan sabroso como las algarrobas, pronto le parecerá tan amargo como la coloquintida»). En francés también se hizo proverbial «amer comme chicotin» («amargo como la coloquintida»), donde «chicotin» es término popular para el mismo fruto. Lo utiliza, por ejemplo, Émile Zola, en *L'Assommoir* (1876) e Internet facilita más citas. Se conoce al menos desde el siglo XVIII, cuando ya describía el jugo que utilizaban las madres para frotarse los pezones y ayudarse a destetar a sus criaturas.

apenas hallaremos documentadas seis o siete referencias a «tuera» en singular y un par más en plural. Incluidas las menciones científicas de los textos clásicos de botánica, donde se alude siempre, por supuesto, a la amargura del fruto. En la cita más antigua que encuentro, del siglo xvii, en la *Historia de las virtudes y propiedades del tabaco* (1620) de Juan de Castro, un completo tratado farmacológico, se compara la tuera con el tabaco por ser producto de tierras calientes.¹⁰ Por aquellas mismas fechas, que son las de las citas aportadas de Lope de Vega y Shakespeare, a las que podemos sumar las que examinaremos de Cervantes, el tema de la coloquintida como purgante parece que era de candente interés. Se suscitaban discusiones en torno a su tiempo de recolección (cuando era cultivada), tratamiento, eficacia, efectos (suaves o drásticos). En concreto la cuestión de la dosificación, en tabletas o en polvo, se dirimió como un verdadero problema abierto a discusión en la farmacopea, llegando a plantear una acerba polémica, que alcanzó hasta los farmacéuticos de la corte de Felipe III. Un informe manuscrito sobre el uso de la coloquintida, de 1611, escrito por el toledano Francisco Vélez de Arciniega, reconocido boticario del rey, rescatado, transcrito y analizado al detalle por Valderas (2000), explica esa polémica. Francisco Vélez refleja los antecedentes, la opinión contraria y justifica la suya propia (favorable a la administración en trociscos, a modo de píldoras); resulta probablemente el mejor texto que conocemos sobre remedios vegetales purgantes —y la coloquintida era el más enérgico de todos— de la farmacéutica en la España de principios del xvii. Y dando ya un gran salto hasta la ciencia botánica del pasado siglo, Pío Font Quer, en su prestigioso *Dioscórides renovado* (1962), considerado vademécum de las plantas

10 Juan de Castro: «Tratando Juan Mesué de la calabaza silvestre [*al margen*: ‘Calabaza silvestre es la tuera o coloquintida’], dice en su capítulo: “*In toto ambitu eius interficit herbas. Unde vocant arabes eam necem plantarum*”, como si dijese: “es tal esta planta, que en toda su redondez mata las hierbas. Por donde los árabes le dieron por nombre *muerte de todas las plantas*”. Sabida, pues, la calidad de esta hierba, que en su redondez mata las demás hierbas, es por ser caliente en el cuarto grado» (Pose 2008: 22).

medicinales, seguirá describiendo la carne de su fruto, de manera muy elocuente y gráfica, como «diabólicamente amarga».¹¹

Es muy poco habitual o directamente difícil, en conclusión, encontrar ya no el científico «coloquintida», sino un vocablo tan específico como «tuera» en otros textos literarios,¹² e incluso científicos, aunque término y comparación con la amargura se mantengan en el lenguaje popular.¹³ En los pocos textos literarios en castellano en los que se localiza es habitual y casi obligatoria la expresión «amargo [el paladar]» o «amarga [la boca] como la tuera». Finalmente, la más famosa cita literaria es la de *Don Quijote*, donde se reitera esa expresión lexicalizada: «—¡Y cómo si queda lo amargo! —respondió la condesa—, y tan amargo, que en su comparación son dulces las tueras

11 La obra de Pío Font Quer, que es hasta hoy considerada manual de referencia para farmacéuticos, médicos, veterinarios, herbolarios y naturistas, describe así la planta y fruto: «La coloquintida es planta herbácea, con los vástagos tumbados, de 1 a 2 m. de longitud, y con las hojas profundamente divididas y subdivididas en gajos y lóbulos. Tiene zarcillos simples o bifurcados, y las flores nacen en los encuentros de las hojas; son relativamente pequeñas y de color amarillo verdoso. El fruto es como una naranja, de cáscara endurecida y amarillenta cuando alcanza la madurez. La carne de los frutos maduros es seca, esponjosa, de extremada ligereza, blanca o tirando a pajiza, y diabólicamente amarga» (2014: 725).

12 Gracias al CORDE (última consulta en 20/05/2020), la encontramos en un poema humorístico de Bretón de los Herreros («amarga tuera») o en algunas novelas del siglo xx, como *La estación de la tarde* (1929) de Salvador González Anaya, o *Cristo en los infiernos* (1941) de Ricardo León. Esta última retrata el despertar de una diva de la ópera venida a menos con «el semblante hinchado, las ojeras cárdenas, la boca enmollecida y triste, amargo el paladar como la tuera... »; y luego a otro personaje femenino, que aparece con «los ojos húmedos de llanto y la boca más amarga que la tuera». Salvador González Anaya nació en Málaga y Ricardo León pasó su niñez igualmente en Málaga, por lo que el término «tuera» pudo encontrarse fijado en el léxico familiar de ambos. Más reciente, la periodista y novelista Olga Merino, en su magnífica novela *Espuelas de papel* (2004), emplea la expresión: «sus palabras tienen el sabor amargo de las tueras». Merino es nacida en Barcelona, pero escribe en un castellano de rico léxico, con hondos conocimientos del vocabulario rural; el uso de la comparación puede venir en su caso también por tradición oral familiar o local, sin descartar la influencia de lectura de Miguel Hernández. Lo mismo se podría decir de Ramón Fernández Palmeral, que utiliza la expresión «tuera amarga» en su poemario, *La cólera de Aquiles* (2017: 42). La biografía de Palmeral, escritor y pintor (véase la ilustración final de este artículo), lo vincula también a Málaga y Alicante, pero a la vez ha indagado y escrito larga y profundamente sobre el poeta oriolano (Fernández Palmeral 2004), de quien pudo tomar prestado el sintagma.

13 Gómez Moreno (2011, 2017) ha destacado, a propósito del empleo de la tuera —junto a otras expresiones populares relacionadas con la flora—, la importancia de la tradición oral y el uso de esa misma comparación, «amarga como la tuera», por parte de su propia madre, de origen manchego.

y sabrosas las adelfas» (*DQ*, II, xxxix). Pero Cervantes había hecho ya alusión, años antes, a las «amargas tueras» —y además emparejadas igualmente con las adelfas, como en las palabras de la condesa en *Don Quijote*— en *La Galatea* (1585), I, xxxvii, dentro de un pasaje que no deja de tener su enjundia, y que citaremos y comentaremos brevemente al final de este artículo.¹⁴

Y si extraña en textos en prosa, más raro todavía será encontrarlo en textos poéticos, ni medievales ni posteriores. Con una sola y muy notable salvedad, que yo conozca, que se da ya bien entrado el siglo xx, por tanto varios siglos después, y que se localiza en un texto muy distante en ideología y sensibilidad a los mundos cortesanos cancioneriles de los Reyes Católicos, donde se movería en su primera recepción la canción del Adelantado de Murcia.



Citrullus colocynthis
Leonhart Fuchs, *New Kreüterbuch*
(Basilea, Michael Isingrin, 1543)

14 Véase Morales Ramón 2005 para estas y otras alusiones vegetales en la obra cervantina.

Esa salvedad excepcional situará las «tueras» en unas coordenadas cercanas a las del poema del *Cancionero General* en lo que se refiere a denotación vegetal y connotaciones sentimentales o afectivas, es decir, vinculará el fruto, al igual que hace la canción del Adelantado de Murcia, con los padecimientos y a la amargura amorosa. La distancia y la cercanía pueden ser siempre relativas, puesto que en el campo de la expresión poética las líneas espacio-temporales no se miden por parámetros físicos ni matemáticos. Pero, en fin, para que se dé esa nueva utilización poética de la «tueras» o las «tueras» habrá de pasar casi medio milenio, puesto que la encontraremos ya bien entrado el siglo xx, nada menos que en uno de los sonetos de Miguel Hernández, «Fuera menos penado», incluido en su libro *El rayo que no cesa* (1936).

Creo que esa excepcional —¿casual?— vinculación «herbolaria» entre la canción del Adelantado de Murcia y el soneto de Miguel Hernández no había sido señalada anteriormente, o al menos no había sido estudiada, porque sí que se había aludido hace unos años a ella en una nota periodística del escritor yeclano José Luis Castillo-Puche.¹⁵ Sin embargo, quizás se pueda ahondar algo más en los motivos de pervivencia del vocablo y, sobre todo, del símbolo literario (desdoblado como icono y lema en la empresa del Adelantado), tan enraizado a la tierra y a la vez tan sugerente y raro. No tanto por la curiosidad erudita de la coincidencia, sino sobre todo por los interrogantes que puede suscitar el mantenimiento, rescate o resurrección del término,

15 Apunto esta excepción, localizada una vez avanzado este trabajo, y gracias, como es lógico, a la preciosa ayuda de Internet. Se trata de un breve artículo periodístico (Castillo-Puche 1979), donde el prolífico novelista y periodista detecta y comenta la doble mención, aunque sin ir más allá del apunte en torno a la vecindad dialectal del léxico murciano —y Castillo-Puche hace uso, en efecto, de la «tueras» entre su rico caudal de vocabulario— con el del oriolano Miguel Hernández. El léxico murciano-oriolano de Miguel Hernández ha sido bien estudiado por Gómez Ortín (2011). A Castillo-Puche, autor, entre muchas obras, de *El amargo sabor de la retama* (1979) —título con ecos del tema que aquí analizamos— le llama la atención que no aparezca ni se comente, en el diccionario elaborado sobre su propia obra creativa, el término «tueras», que para él es propio de Murcia; menciona la cita del Adelantado de Murcia, y le sirve la coincidencia para reivindicar a Miguel Hernández como poeta murciano. Pese a la inexactitud de esa apropiación, téngase en cuenta que la Orihuela que vio nacer a Miguel Hernández se ubica al sur de la provincia de Alicante, a apenas diez kilómetros de la provincia de Murcia.

sus usos y sus significados en horizontes de expectativas tan alejados. Ambos poemas son relevantes, pero el soneto de Miguel Hernández, uno de los grandes poetas en castellano del siglo xx, está sin duda más cerca de nuestra sensibilidad, como toda su obra en general, que muchos leemos y sentimos, además de por su intrínseca calidad literaria, todavía con una emoción latente —influye sin duda el contexto histórico y biográfico, la posición valiente y coherente y la muerte trágica del oriolano— que obviamente no se puede dar con la misma calidez en la apreciación de un poema o canción medieval. Pero es que, además de esa proximidad, Miguel Hernández efectúa sin duda, en su soneto —algo común al resto de los de *El rayo que no cesa*, como vamos a tratar de confirmar—, un verdadero alarde de virtuosismo estilístico.

Valdrá la pena, entonces, no tanto que examinemos las posibilidades de que el poema del CG fuera inspiración o fuente del de Miguel Hernández (al que se reconoce la deuda con la poesía y el teatro de los Siglos de Oro), como que atendamos a las connotaciones evocativas que la «tuera», como vocablo poético, pudo irradiar en su momento, y a cómo esas evocaciones se pudieron mantener o revitalizar incluso en la poesía del gran poeta alicantino.

EL ADELANTADO DE MURCIA Y SU INVENCION DE LAS TUERAS

El poema del Adelantado de Murcia es el siguiente:

CANCIÓN DEL ADELANTADO DE MURCIA POR SU INVENCION DE LAS TUERAS, Y PONE UN MOTE SUYO QUE DIZE:

324/1

A todo basta mi fe.

324/2

Tú eras, serás y eres
la que amo sin fengir
y, aunque alexas mis plazerres,
todo lo quiero sufrir:
amarga quanto quisieres.

Esta yerva que me viste
tan amarga la gusté
que creo tú la troxiste
por hazerme siempre triste,
y a todo basta mi fe.

De mortal dolor me hieres
al qual no quiero huyr,
que, si nunca te dolieres,
todo lo entiendo sofrir,
y jamarga quanto quisieres!
(ID 6988; 11CG-334; 14CG-352).¹⁶

González Cuenca identifica al autor de la canción con Pedro Fajardo Quesada (c. 1431-1482), que fue nombrado Adelantado de Murcia por la reina Isabel de Castilla en Medina del Campo, el 19 de marzo de 1482, apenas nueve meses antes de su muerte. Boase (2017 y 2018) sostiene esa atribución.¹⁷ Macpherson (2002: 56), sin embargo, propone como autor de invención, mote y canción a Pedro Fajardo Chacón (1478-1546), nieto del anterior, e igualmente Adelantado de Murcia. Y Beltran (2015), cuando aborda los orígenes del romance de Fajardo, atribuido a Alonso Fajardo el Bravo, primo y enemigo acérrimo de Pedro Fajardo Quesada, plantea fundadas objeciones a la identificación de este y los otros poemas del «Adelantado de Murcia» en el *Cancionero General* con el primer Pedro Fajardo, y es de la misma opinión que

16 Sigo, como he indicado previamente, la edición de González Cuenca (2004, II: 442-443, nº 324). Macpherson (2002: 56-58; nº 12) corrige, en el v. 1 de la segunda quintilla, «viste» por «[d]iste»; y no incluye la exclamación del último verso. No parece necesaria la corrección de «viste» por «[d]iste», puesto que ese «me viste» se puede entender como pasado del verbo *ver*, o también como presente de ‘vestir’: que ‘visto’, que ‘llevo puesta’. Aunque es sugerente la propuesta de cambio de Macpherson teniendo en cuenta el «tu la troxiste» a continuación y también la expresión «dar calabazas» (‘desairar’ o ‘rechazar en amores’), que podría hacerse extensible a «dar tueras».

17 Para la biografía de Pedro Fajardo Quesada, véase Torres Fontes 1953. Una biografía más actualizada la ofrece Morales Muñiz (2020), pero desde el punto de vista estrictamente histórico, sin tocar atribuciones literarias. Perea (2007: 246) sustenta esa atribución, ratifica que no se debe confundir con su nieto, Pedro Fajardo Chacón, y lo adscribe al grupo poético de la corte de los Reyes Católicos. Boase (2017: 498-99, y 2018: 11-12) la apoya implícitamente y, de hecho, relacionará el tema de la invención, como veremos más adelante, con algún aspecto de esta biografía.

Macpherson, es decir, que el autor sería el hijo del matrimonio de la hija del primer Fajardo, Luisa, y Juan Chacón, hijo del famoso Contador Mayor de Juan II, Gonzalo Chacón.¹⁸



Castillo de los Fajardo en Mula

Pese a que el epígrafe menciona «su invención de las «tueras», la canción de Pedro Fajardo no aparece, sin embargo, en la sección de «Invenciones» del *Cancionero General*, sino en la de «Canciones». Y es que su composición, empezando por las tres quintillas, es ya de por sí extraña —«unusual» (‘inusual’), como la define Macpherson (2002: 58). Porque efectivamente se trata de una canción de quince versos, con estructura formal de tres quintillas. Al final de la primera y tercera quintilla, los versos 4-5 y 14-15 hacen de estribillo y vuelta: «todo lo quiero sufrir: / amarga cuanto quisieres» (vv. 4-5) y «todo lo entiendo sufrir / y jamarga cuanto quisieres!» (vv. 14-15). Mientras que el mote o lema («A todo basta mi fe») hace de vuelta en la segunda quintilla («y a todo basta mi fe»). La combinación de las rimas es también diferente en la primera y tercera quintilla (*ababa*) y en la segunda (*cdccd*). La canción cuenta, por

18 El romance de Fajardo se podría datar, según Beltran, con cierta precisión en torno a 1453, o quizá en 1457, y su protagonista parece ser Alonso Fajardo el Bravo. Sin embargo, la glosa de Peralta (quizá datable hacia 1503) pudo haber sido comisionada por el nieto de Alonso, Pedro Chacón Fajardo, Adelantado de Murcia. Este Peralta aparece en el *Cancionero General* (CG11-328, 329 y 330) a continuación de otro poema del Adelantado de Murcia (328).

tanto, con una estructura formal que remite sin duda a una invención, con su dibujo y el lema o mote: «Canción del Adelantado de Murcia por su invención de las tueras, y pone un mote suyo que dice: / A todo basta mi fe».¹⁹ De manera que podría haber ido incluida también en la sección siguiente del CG, la de «Invenciones», como va otra del mismo Adelantado:

EL ADELANTADO DE MURCIA, PEDRO FAJARDO, TRAÍA EN EL LADO IZQUIERDO, ENCIMA DEL CORAÇÓN,
UN MONTÓN DE PERLAS Y UNA CRUZ DE ORO ENCIMA, A MANERA DE LOS MOJONES QUE PONEN EN LOS
CAMINOS DONDE HAN MUERTO ALGÚN HOMBRE, Y DEZÍA LA LETRA:

Aquí yace sepultado
mi corazón desamado
(ID 6380; 11CG-554; 14CG-591).²⁰

El mundo literario de las invenciones es un notable y vistoso precedente, entre los siglos xv y xvi, del de las divisas, empresas y emblemas del Renacimiento y los Siglos de Oro.²¹ Y a ese universo pertenecen las invenciones específicas que ocupan un capítulo esencial, nada menos que 106 composiciones (los poemas 460 a 565), dentro del *Cancionero General* de Hernando del Castillo.

19 Macpherson sugiere: «It gives every appearance of having been extracted from the *letra* composed for the original *invención de las tueras*. The original *invención* may have taken a form along these lines: “Todo lo quiero sufrir / aunque alexas mis placeres, / y amarga quanto quisieres”» (2002: 58).

20 Para la edición, véase González Cuenca 2004, II: 608, nº 526; y Macpherson, 1998: 82, nº 74.

21 La portada de la Base de datos *Symbola*, que dirigen Sagrario López y Nieves Pena, marca muy claramente los encuadres de las divisas y empresas: «La *divisa* o *empresa* comparte con el resto de manifestaciones emblemáticas su naturaleza híbrida (unión de imagen y palabra), pero se distingue de ellas por algunos rasgos que la singularizan en cuanto al tipo de mensaje que transmite, sus destinatarios y el canal o soporte mediante el que lo expresa. Generalmente, se compone de una imagen (con frecuencia de un animal, una planta o un objeto) al que llamaban *cuerpo*, acompañada de una o varias palabras (*mote* o *lema*), que pretende transmitir la esencia de un ideal de vida, una intención elevada de la persona propietaria o una manifestación sobre la persona amada. Entre la diversidad de realizaciones prácticas de las divisas o empresas (que ha dificultado hasta ahora su sistematización) hay tres parámetros que las singularizan: su naturaleza simbólica, su función comunicativa y su carácter individual» <<https://www.bidiso.es/Symbola/>>.

La invención poética es, realmente, una variante muy específica del enigma. Si el enigma es una alegoría en que las analogías establecidas resultan especialmente oscuras, la «invención» poética es un subgénero suyo, un híbrido entre la expresión figurativa y la verbal. El portador de la invención es habitualmente un caballero que desfila o que justa, y que la muestra en una bandera, en una cimera, en un bordado de la ropa, en un complemento de su indumentaria o en las gualdrapas de su caballo. Lo hace con un dibujo o un objeto —una planta, una cabeza de animal, unas llamas de fuego...—, al tiempo que comenta su recóndito sentido, que normalmente tiene que ver con sus sentimientos de amor, angustia, fidelidad, etc., en unos pocos versos (generalmente, de dos a cuatro octosílabos o versos más breves). La invención poética es imposible de descifrar si se da solamente el «mote» por sí solo, puesto que se debe relacionar ese «mote», de manera metafórica —asociativa—, a veces paradójica, con el símbolo o icono de la divisa, o con el dibujo bordado en la ropa. Y aun así, la invención puede ser oscura en su desciframiento. La leyenda o palabra normalmente proporciona suficientes pistas para la correcta interpretación del conjunto, pero sin llegar a aclarar casi nunca por completo la adivinanza, proceso más o menos dificultoso que debe culminar el espectador del desfile, el espectáculo o la justa.²²

Si las invenciones con animales, minerales, astros u otros elementos de la naturaleza fueron habituales, las de vegetales, con arbustos, flores o frutos, estuvieron entre las más socorridas, por vistosidad, familiaridad y connotaciones poéticas. Solamente en el *Cancionero General* encontraremos: matas de berros o de anapelos (Macpherson 1998, nº 89), matas de alegría (nº 40), guirnaldas de laurel (nº 54), malvas (nº 115), manzana [de la Discordia] (nº 21), una «yerba que dizen siempreviva» (nº

22 Como prescribía Paolo Giovio, en el más completo tratado escrito sobre el tema, su *Dialogo delle imprese militari y amorose* (1551), la invención no debía ser tan difícil de interpretar como para requerir la ayuda del oráculo de la Sibila, pero tampoco tan fácil como para ser entendida por el hombre común; debía ser, además, atractiva, introduciendo dibujos de astros, fuego, agua, objetos, plantas o animales exóticos. Véase, para las invenciones poéticas en castellano, entre otros numerosos trabajos, Reckert 1970, Casas Rigall 1995: 95-104, Macpherson 1998, Deyermond 2002, Gornall 2003, González Cuenca 2004: 575-576, Beltrán 2005 y Pérez Bosch 2013.

50), una «yerba con que se cura poniéndola en la herida» (nº 33), retama, «que tiene la flor amarilla y la rama verde» (nº 34), marañas (nº 71) y palma (nº 98). Sin embargo, como ya hemos apuntado, la presencia de unas «tueras» (Macpherson 2002, nº 12) como las que aparecen en el poema de Fajardo continúa resaltando como excepcional.

Lo que no resultaba para nada insólito, por supuesto, era la asociación entre la propiedad más característica de una planta o su fruto y un determinado sentimiento anímico. En el caso que aquí interesa, nos movemos entre la amargura característica del fruto de la tuera y la amargura del sufrimiento amoroso, tal como propone Fajardo. Tenemos todo un repertorio de plantas asociadas al campo semántico del dolor y la dureza y, así, la aspereza o la rigidez de determinadas hierbas o frutos connotarán de manera metafórica severidad, rigurosidad, rudeza, etc. Y, de igual modo, otras muchas plantas asociadas al campo semántico de la suavidad, la blandura o la morbidez se relacionarían con actitudes o sensaciones de docilidad, mansedumbre, manejabilidad, ductilidad o sumisión. Entre el terreno de las plantas y frutos duros y el de los blandos, se yerguen algunas variantes: el girasol sumiso y cambiante; la palma, erguida y fuerte; etc.

Empezando por las dicotomías, si atendemos al segundo campo semántico, el de la blandura, por poner un ejemplo, la planta de la malva da extraordinario juego por su ambivalencia fónica.²³ Se encuentra su mención poética más antigua, que yo conozca, ya con sentido enigmático y de difícil interpretación, en la estrofa 104 del *Libro de buen amor*:

Fiz luego estas cantigas de verdadera salva,
mandé que gelas diesen de noche o al alva;
non las quiso tomar; díxe[me] yo: «Muy mal va;
al tiempo se encoje mejor la yerva malva»
(Joset 1990: 123).

23 Para las notas que siguen sobre la malva, véase más extensamente Beltrán 2009.

La segunda edición del *Cancionero general* (Valencia, 1514) recoge una invención lucida como remate de su cimera por un anónimo galán:

UN GALÁN SACÓ POR CIMERA UNA MALVA, Y DIXO:

Su nombre no me conviene,
que mi mal no va, mas viene
(ID 4155; 14CG-230; Macpherson 1998: nº 115).



Malva sylvestris L.

Malva sylvestris

en H. A. Köhler, *Medizinal-Pflanzen* (1887-1897)

El ejemplo de la «malva» reviste un especial sentido como referente poético a la hora de estudiar la combinación significado / significante de la «tuerca». El papel del calambur «malva» / «mal va», como moneda de dos caras —SIGNIFICADO (planta simbólica) / SIGNIFICANTE (equívoco fónico)— posee una singular relevancia para entender mejor el papel de la hierba o fruto en la invención («tueras») y en la canción («Tú eras...»). Como veremos en el poema de Miguel Hernández, ese calambur

(«tueras» / «tu eras») se podría prolongar con otros juegos sintácticos («tú» / «yo») y fónicos: «mieras» / «mi – eras» (e incluso «hieres» / «y eres»). Es decir, oponiendo «tueras» / «mieras» = «tu eras» / «mi eras».

Y es que se trata de la misma figura retórica, del mismo calambur, con el que con toda seguridad estaban jugando tanto Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita: «Muy mal va» / «...la yerba malva», como el anónimo justador del *Cancionero General*: «mi mal [no] va... ». Porque la denominación ‘calambur’, aunque está ausente en los tratados clásicos hispánicos, denota perfectamente el fenómeno de la homonimia en el que uno de los términos de la relación está constituido al menos por dos significantes de palabras distintos.²⁴ En dos ejemplos clásicos, se aprecia:

(1) En las virtudes morales
es la mejor *mayordoma*
quien con fuerza *mayor doma*
sus pasiones naturales
(Salinas 1988: 525).

(2) Con el pico de mis versos
A este *Lopico lo pico*
(Góngora 1921, III: 42).

Obsérvense las secuencias fónicas idénticas en equivalencia:

SECUENCIA FÓNICA 1 = SECUENCIA FÓNICA 2

(A + B)	(AB)
mayor + doma	mayordoma
lo + pico	Lopico
mal + va	malva
tu + eras	tueras
mi + eras	mieras

24 Véase Mayoral 1994: 120-122, de donde tomo también los dos ejemplos que siguen. Indica el mismo Mayoral cómo Baltasar Gracián, en su *Agudeza* (II, 32), presenta y describe estos fenómenos, pero los clasifica dentro de la «agudeza por paranomasia, retruécano y jugar del vocablo».

De no haber querido echar mano del calambur, el poeta Fajardo habría podido utilizar la más socorrida «retama», que veremos a continuación, con connotaciones de rudeza y aspereza. Pero, pese a la fuerza fónica de las aliteraciones de consonante vibrante, oclusiva y nasal, y vocales abiertas en la «retama», el efecto ambiguo del calambur de las «tu ... eras» era insustituible, inmejorable.²⁵ Y este efecto se incrementaba con la pátina de connotación vulgar y oscura (y amarga) que ofrecía el diptongo de vocales cerrada y media, seguidas de vibrante («-uer»): «tuera» / «huera»; o seguida de vibrante más oclusiva dental, como veremos que rimará Miguel Hernández: «huerta» / «tuerta».

Pasando a las plantas duras, es decir aquellas que crecen en el terreno opuesto al de las malvas, encontraremos como su antítesis la «retama», que sería quizás la más conocida entre las plantas rudas —como el cardo o la ortiga— y que como empresa o «invención», al igual que otras plantas como la hiedra, tiene una extensa tradición en la literatura española. Si bien los ejemplos poéticos para la «retama» son innumerables, empezando por la «retama» de las endechas a Guillén Peraza (1443), donde se asocia con la «desdicha, desdicha mala», los de invención poética (combinación de imagen y texto) son mucho más limitados. Su mejor precedente como invención probablemente sea la que lució Diego López de Haro, tal como se encuentra recogida en el *Cancionero general*. El poeta aparece vistiendo una capa bordada con una retama verde con la flor amarilla y un mote que reza:

Es la rama el esperança
mas su fin es de manera
que la flor la desespera
(ID 6363; 11CG, nº 514; González Cuenca 2004, II: 591; nº 486).

²⁵ Navarro localiza un insólito calambur también para la retama, en unas décimas barrocas de Alonso de Bonilla, donde se juega con una interpretación religiosa: «que el nombre de la Retama / le dize cifra perfecta / que a de ser la vida RETA / del hombre que a su Dios AMA» (1983: 224).

Se juega con la secuencia verde / rama (esperanza) > amarillo / flor (desesperación).²⁶ Más explícita es la invención sobre la «retama» que aparece en *El cortesano* de Luis Milán. La cito porque no la incluye Navarro Durán (1983) en su completo estudio sobre la fortuna literaria de esta planta. Y, porque, como se verá, se asocia «retama» con «amargor», es decir, se produce la misma asociación que veremos con la «tuera amarga». Asociación que ya estaba planteada desde Garcilaso, en la Égloga III, cuando Alcino se dirige a Filis y menciona ese «...amargo al gusto más que la retama».

Aunque se trate de un texto de ficción, la invención remite sin duda a una invención real, como tantos fragmentos que van componiendo esta «crónica de corte» que resulta ser *El cortesano*:

Salió el real duque de Calabria y la reyna Germana muy ricamente vestidos de terciopelo carmesí, broslados de hilo de oro, *por inuinción, muchas matas de retama*, que los granos dellas eran muy gruessas y finas perlas orientales de gran valor. Diziendo a todas las damas:

— *Mi inuinción traygo por mote.*

A esto respondió la reyna con vnos celos cortesanos y dixo:

— *La retama es mi amor y vos della el amargor.*

Dixo el duque sonriendo:

— *Mi amor es la retama*, por mostrar sobrado amor. Que en mí no stá el amargor, sino en mi dama.

Por su amargor, la retama se utilizaba para simbolizar la tristeza, la muerte o las penas de amor, pero también se podía referir a la belleza y el dulce olor comparables incluso con los del tomillo o el jazmín. Navarro Durán (1983) aporta numerosos ejemplos específicos de su uso, de todas las épocas, pero especialmente clásicos: «De la retama la rama, / de la rama la corteza, / no hay bocado más amargo / que amar donde no hay firmeza».

La «tuera» formaría parte, entonces, del mismo plantel semántico de amargura que la «retama». Aunque en este caso el efecto y poder visual de la retama (el amarillo)

26 Para el cromatismo verde-amarillo en otros poemas del *Cancionero General*, a veces relacionados con símbolos de frutos tan hernandianos como el limón, véase Morros 2001.

se ven sustituidos por las connotaciones gustativas (de las que la retama tampoco estaba exenta).

En la invención, el vínculo entre la referencia a «las tueras» del encabezado y el contenido de la canción es ciertamente muy estrecho y también muy diáfano. La canción menciona «esta yerba que me viste» (‘que tú viste que yo portaba como divisa’ o ‘que llevo puesta’) e incide por dos veces en su amargura, una amargura sensitiva coligada metafóricamente al sufrimiento amoroso, que es, en efecto, una característica (amargura > sufrimiento) que, como hemos visto, identifica y singulariza a la planta de la tuera entre otras muchas del herbolario. Así, asocia de manera manifiesta el comportamiento y esencia de la amada («amarga quanto quisieres») con el sabor del fruto o la hierba amarga («tan amarga la gusté»). Como diría Lope de Vega (en su caso, de la retama): «imagen de mis deseos / tan amargos para el gusto, / para los ojos tan bellos» (*apud* Navarro Durán 1983: 215).

Teniendo en cuenta la rigidez y convencionalidad del género de las invenciones, se diría que se presenta, en la canción de Fajardo, una aparente falta de concordancia entre la «invención» (imagen) en la empresa de las tueras y el «mote» al que se asocian esas tueras: «A todo basta mi fe». O que parecería en principio forzada la reciprocidad, porque no se acierta a ver en una primera instancia qué tiene que ver el fruto amargo con la afirmación de perseverancia imbatible en la fe amorosa que parece presumirse del mote. En cambio, si pasamos por encima el contenido del «mote», la relación de las tueras con el texto de la canción parece doblemente explícita: como significante («tueras» / «Tú eras», en el v. 1) y como significado («amarga quanto quisieres», vv. 5 y 15).

Casas Rigall (2008) llamó la atención precisamente sobre la analogía de este mote del Adelantado de Murcia («A todo basta mi fe») con las primeras y las últimas palabras de Leriano en *Cárcel de amor*, cuando el desgraciado amante pronuncia no por casualidad dos octosílabos, que son, respectivamente: «En mi fe, se sufre todo» y «Acabados son mis males». Y es que esas expresiones concentradas, como sospecha

Casas Rigall, constituyen mucho más que un simple metro; probablemente fueran toda una declaración, coincidente con la del mote de Fajardo:

Es sencillo hallar muestras coetáneas paralelas, incluso de extraordinaria semejanza. Así, análogo a «En mi fe, se sufre todo», en el *Cancionero general* (11CG) se recoge el mote «A todo basta mi fe» del adelantado de Murcia don Pedro Fajardo, que él mismo glosa en la línea sampedrino, con la fe como amparo del sufrimiento (2008: 34).

De acuerdo con la lectura de Casas Rigall, el contenido del mote no es prescindible ni redundante. La «fe» omnipotente a la que se refiere concentradamente el mote sería la salvaguarda (el amparo) del sufrimiento amoroso, ejemplificado con la invención de las tuercas; es decir, los tres elementos irían conjugados.

Finalmente, Boase apuesta, aguda y arriesgadamente, por la posibilidad de que las «tuercas» de la canción de Fajardo tuvieran algún tipo de relación con el aborto y con los sufrimientos (físicos y psíquicos, hemos de entender) ligados al mismo:

The colocynth, a highly toxic plant—reference to which is concealed in the opening words of the *canción* (Tú eras)—has been used by women for thousands of years to terminate pregnancies. [En nota: A source of deep bitterness was that by his wife Leonor Manrique, the sister of Jorge Manrique, this gentleman had four daughters and no male heir, because his only son Juan Fajardo, Comendador de Caravaca, had died as a child in 1477] (2018: 11-12).

Propone, en fin, que la invención fuera exhibida en un torneo que tuvo lugar en Medina del Campo, en la primavera de 1482, en el que participaría el Adelantado (Boase 2018: 12).

La sugerencia de Boase, relacionando las «tuercas» con embarazos, nacimientos y abortos, va vinculada a nuevas interpretaciones suyas de otros tres poemas: una invención en la que «Un galán sacó un dragón con media dama tragada, y el gesto y la meytad se mostrava de fuera»; un poema de Pedro de Cartagena (1458-1498), en el que los términos «carga» y «descarga», relacionados con determinados elementos biográficos, podrían implicar preñez y parto, respectivamente («Mas no consiente razón / el dolor que tanto amarga / si no descarga la carga / de la pena el corazón»); y, finalmente, otro poema de Rodrigo Téllez Girón (hijo del valido de Enrique IV, Pedro

Girón, maestre de Calatrava), dedicado a su amante Beatriz de Bobadilla (1462-1501), gobernadora de La Gomera y tía de su homónima, la más famosa Beatriz de Bobadilla (amiga de la reina Isabel la Católica): «Ya se tornó, sin mi cargo, / lo más dulce, más amargo». Sería en esa línea de alusiones veladas al embarazo o al parto donde se podría encuadrar, para Boase, la canción de Fajardo: «It would seem that there is a similar link between bitterness and pregnancy in a *canción* by the Adelantado de Murcia» (2018: 11-12).

Intentaremos confirmar, en la segunda parte de este artículo, a partir de la poesía de Miguel Hernández, la relación simbólica entre la amargura de las «tueras» y esos tiempos de embarazo y parto, por los que Boase apuesta. Lo que no parece que se pueda demostrar, al menos a partir de los pocos datos conocidos, es una vinculación entre la amargura de la «tueras», la preñez y el aborto, como también parece sugerir Boase dentro del contexto poético resumido en la cita anterior: «The colocynth, a highly toxic plant [...] has been used by women for thousands of years to terminate pregnancies».²⁷ Pienso que no parece factible extrapolar ni enlazar el plausible uso de las «tueras» en alguna de esas prácticas ancestrales abortivas con la «amargura» de la mujer del Adelantado, por el hecho de haber perdido —como, en efecto, ocurrió— a su único hijo varón, cuando contaba con tan solo dos o tres años: «deep bitterness was that by his wife Leonor Manrique, the sister of Jorge Manrique, this gentleman had four daughters and no male heir». Aun dando por bueno que se tratara de Pedro Fajardo Quesada (el abuelo), todo resultaría excesivamente forzado y lejano, si tenemos en cuenta que el niño falleció en 1477 y que el torneo en el que pudo haber lucido la invención de las «tueras» no tuvo lugar hasta cinco años más

27 Los datos que la historia de la ciencia nos proporciona sobre la planta en relación con el asunto, puestos al día en la *Encyclopedia of Birth Control* (Bullough 2011), solamente presuponen unos usos abortivos en la remota antigüedad, pero nunca recientemente, que yo conozca. Todo lo más que llegan a comentar algunos textos médicos es que: «la *Citrullus colocynthis* plant has a strong laxative property and application of high dosages of this herbal drug can cause diarrhea, painful cramps, and bloody diarrhea in humans. Application of very high doses of this plant in laboratory animals has caused heart attack and death» (Asadollahi *et al.* 2016).

tarde, en 1482. Con todo, los hechos que sucedieron a raíz de la prematura muerte del único hijo varón sí que fueron realmente trascendentes, puesto que implicaron la intervención de los Reyes Católicos para casar a la primogénita, Luisa, con Juan Chacón, hijo del famoso Gonzalo Chacón, tutor de Isabel de Castilla y de su hermano Alfonso, y persona de confianza de los Reyes.

Veamos, en fin, si a partir de la lectura e interpretación del poema de Miguel Hernández, donde aparecerá también la «tuera» como amarga pena, como sufrimiento amoroso, pero también materno-filial, se podría apostar de igual modo por esa audaz asociación de las «tuera» con una planta no sólo y no tanto amarga, como abortiva; y se podría aventurar o no, por consiguiente, una vinculación con las amarguras del aborto o con las penas de la muerte infantil prematura.

LA «TUERA» EN MIGUEL HERNÁNDEZ

«Fuera menos penado», el soneto en cuyo segundo y tercer cuartetos aparece de nuevo una «tuera» en el seno de un poema amoroso —han tenido que pasar más de cuatrocientos años—, es el soneto número 9 de *El rayo que no cesa*, y es un ejemplo prodigioso, difícilmente imitable, de virtuosismo poético. El alarde retórico no aparece de manera gratuita, sino que se presenta dentro de una necesaria apretura formal, que constriñe todavía más lo que ya de por sí son rígidos muros de medida y rima en un soneto, produciendo la sensación de una cárcel de palabras, en perfecta sintonía con la expresión de una agobiante y opresiva tristeza. En todo caso, la presencia de ese término («tuera»), sin dejar de extrañar a lectores y críticos, ha sido aceptada como la rareza que es:

Fuera menos penado si no fuera
nardo tu tez para mi vista, nardo,
cardo tu piel para mi tacto, cardo,
tuera tu voz para mi oído, tuera.
Tuera es tu voz para mi oído, tuera,
y ardo en tu voz y en tu alrededor ardo,

y tardo a arder lo que a ofrecerte tardo
miera, mi voz para la tuya miera.
Zarza es tu mano si la tiento, zarza,
ola tu cuerpo si la alcanzo, ola,
cerca una vez pero un millar no cerca.
Garza es mi pena, esbelta y triste garza,
sola como un suspiro y un ay, sola,
terca en su error y en su desgracia terca.²⁸



Citrullus colocynthis
en H. A. Köhler, *Medizinal-Pflanzen* (1887-1897)

El poeta desea aproximarse a la amada que se presenta —para su vista— distante, como un bello «nardo», pero el acercamiento la convierte en un objeto de deseo esquivo y refractario, metaforizado a través de dos plantas: en el sentido del tacto con el «cardo» y en el sentido del oído con la «tuera».²⁹ Pese a que su voz quiera ofrecerse dulce como la «miera», no recibirá más que el continuo rechazo de

28 Sigo la edición de Cano Ballesta (1998: 95), atendiendo también a la de Sánchez Vidal, Rovira & Alemany (1992).

29 Como dice Fernández Palmeral: «Lo que nos propone el poeta es un juego estético, de poesía experimental, que evidencia la similitud de la poesía y la pintura. Más que juego es un alarde malabar

la «zarza». Esa repulsa de la amada se extiende a todo el cuerpo, que como «ola» se escapa continuamente: acercamiento *versus* alejamiento. El acercamiento al cuerpo de la amada es un movimiento condenado al fracaso, monótono hasta el hastío, como el «martillo / harto de golpear en la herrería» del soneto 3 del mismo *El rayo que no cesa* («Guiando un tribunal de tiburones»). El final identifica la tristeza del poeta con la soledad de la «esbelta y triste garza», y su estéril tenacidad con el error, con la terquedad y con la desgracia.³⁰

El uso del término «tuera» es clave para dilucidar los motivos por los que el poema aparece en la mayoría de manuales españoles de retórica como ejemplo de máxima eficacia en el uso de una figura de la *elocutio* difícil y alambicada: la epanadiplosis. La epanadiplosis (ἐπαναδίπλωσις ‘reduplicación’) es la repetición de elementos al principio y al final, o bien de un verso («Verde que te quiero verde»; Federico García Lorca, *Romance sonámbulo*), o bien de una unidad métrica o estrófica («Mono vestido de seda / nunca deja de ser mono»; Góngora, *Vejamen que se dio en Granada*, vv. 115-116).³¹

Ya hemos hablado, al comentar la invención de Pedro Fajardo, de la fuerza del calambur de «tuera» con «Tú eras...», en el v. 1 de la canción. Ahora, queríamos enfatizar el contraste fónico y semántico que se da, en los versos hernandianos, entre «tuera» y «miera». La «miera» es en cierto modo un complementario de la «tuera», pues se trata de un «aceite espeso y muy amargo» (*DRAE*). Pero Miguel Hernández establece un juego antagónico entre «tuera» / «miera», entre «tu era» / «mi era». En

visual, táctil y sonoro: “nardo tu tez para mi *vista*, nardo, / cardo tu piel para mi *tacto*, cardo, / tuera tu voz para mi *oído*, tuera”» (2004: 34).

30 Respecto a la zarza, dice el mismo crítico: «el sentido del verso es semejante al de «besarte fue besar un avispero / que me clava el tormento y me desclava», del soneto 20. «Si tomo tu mano me arañas como la zarza, si toco tu cuerpo se convierte en ola esquivo...» (2004: 35).

31 Véase, para la figura retórica, Lausberg 1968, Azaustre & Casas 1997, Mayoral 1994 o Mortara Garavelli 1991. Ruiz-Funes (1972: 33-35), en su análisis estilístico del poema, se refiere al recurso como «eco amplio», destacando la falta en este poema del habitual encabalgamiento de los otros sonetos del libro.

ese mismo juego, al fin y al cabo, había entrado ya Pedro Fajardo, por tanto, cuatro siglos antes: «Tú eras...» / «tueras», «eras» / «eres» o «y eres» / «me hieres». El autor del todavía reciente *Perito en lunas*, un libro henchido de florituras barrocas, no las ha olvidado y, aunque están mucho más medidas y mejor encauzadas en *El rayo que no cesa*, dos años posterior, no dejan de seguir imponiendo sonoros ecos.

El poema revela, como otros del libro en que se integra, hasta qué punto Hernández dominaba las técnicas constructivas de los sonetos clásicos. El poeta de Orihuela trabaja con perfección de orfebre las estructuras con paralelismos correlativos o con rimas reduplicadas. La rima interna reiterada, así como la rima en eco, recursos a los que fue muy aficionado, constituyen artificios tomados sin duda de las prácticas poéticas del Barroco. La crítica ha analizado cómo Hernández aprendió a escribir sonetos a partir, primero, del Góngora reivindicado por la Generación del 27; luego y muy especialmente bebiendo de las fuentes de Quevedo, cuya influencia directa es innegable en varios de los sonetos hernandianos; y finalmente también de Lope de Vega, al que por aquellos años iba a seguir con fidelidad en sus dramas *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*.³²

Miguel Hernández escribe el soneto «Fuera menos penado» en principio para integrarlo en *El silbo vulnerado*, el libro que intentaba publicar estando en Madrid y que es «preludio y cantera» —como lo define Cano Ballesta— de *El rayo que no cesa*. Ferris, el mejor biógrafo del poeta, ha resumido perfectamente, a partir de los estudios previos de Sánchez Vidal, Cano Ballesta y otros, el sentido que tiene, en la trayectoria hernandiana, mantener para un libro nuevo y muy coherente como era *El rayo que no cesa*, un grupo importante de «poemas campesinos», sonetos de amor inspirados en la joven costurera Josefina Manresa, su novia formal, con la que iba a romper pocos meses después. Son diez los sonetos que selecciona finalmente, de

32 De hecho, el libro se publica en 1936, tras las conmemoraciones del centenario de Lope en 1935 (Díaz de Revenga 2016). Para *El rayo que no cesa*, véase principalmente (por orden cronológico), Lázaro (en Ifach 1975), Balcells 1992, Carnero 1989, Sánchez Vidal 1992, López Casanova 1993, Martos 2005, Dale 2002, Prellwitz 2008, Estévez 2009-2010 y Alemany 2014.

entre los de esa «etapa vencida», para el nuevo libro, y entre ellos está «Fuera menos penado» (2016: 239-240).³³

Algunos de estos sonetos sufren pequeños pero apreciables cambios, sobre todo de léxico, al pasar de un libro a otro, como anota perfectamente en su edición Cano Ballesta, para hacer un verso más expresivo o para eliminar rasgos de ruralidad en un sustantivo o en un adjetivo... No es el caso de «Fuera menos penado», que se traslada sin modificación alguna, porque «debió gustar al poeta en su versión de *El silbo vulnerado*» (Cano Ballesta 1998; 95-96). Como comenta Ferris con claridad, en estos sonetos «la voz del poeta es queja y pena siempre por ese exceso de puritanismo de la amada que le arranca un “ay” constante y que le impide realizarse como amado y como hombre: “Ni a sol ni a sombra vivo con sosiego, / que a sol y a sombra muero de baldío / con la sangre visual del labio mío / sin la tuya negándome tu riego”» (2016: 230).³⁴

Para Ferris, esos diez sonetos aportarán un tono o «color» de «anhelo insatisfecho, amor místico-religioso, barrera de moral provinciana», temas a los que Miguel Hernández no quiere renunciar meses después, cuando articule y disponga la versión definitiva de *El rayo que no cesa*, para algunos críticos, como Cano Ballesta, el libro «más grande e intenso de su amplia obra» (1988: 12). La cronología del poema no explicará casi nada o nada de su contenido, pero ayuda al menos a entender mejor su elaboración técnica, y sus logros y contradicciones como texto, dentro de un contexto personal, creativo y original. Lo que Cano Ballesta define como «expresión cortante y erizada de tensiones», el «instinto amoroso como ímpetu vital», la utilización de todo un vocabulario ligado a la flora y la fauna mediterráneas son aspectos inherentes al

33 Para la opinión de Ferris de que el soneto «Fuera menos penado», junto a otros, fuera ya inspirado por Maruja Mallo, y no por Josefina Manresa, véase la justificada reserva que plantea Alemany (2014: 76-82).

34 Ferris dedica una sección esencial de su libro biográfico (2016: 228-339) a analizar y tratar de desentrañar los detalles de la transformación poética que experimentará el poeta, entre 1935 y 1936, y que afectará básicamente al camino entre *El silbo vulnerado* y *El rayo que no cesa*.

libro, que apreciamos concentrados en el soneto (1988: 13). El mismo estudioso lo explica a la perfección:

Emociones, sentimientos y experiencias, se encarnan en este libro en imágenes sencillas, vigorosas y de sentido fácilmente descifrable. La flora y fauna levantina prestan a la palabra el sello de lo primigenio y auténtico. La vida del huertano, a la orilla del río... (1988: 22).

El limón juguetón que le tira la amada en el soneto 4 enciende, como en la canción tradicional, la «picuda y deslumbrante pena» del amor no satisfecho. La pena es obsesión de enamorado, soledad y ausencia de quien, herido en las entrañas como un campo por el arado, queda «hecho una pura llaga». Y así se entiende el sufrimiento del poeta en este otro gran poema, «Fuera menos penado». Pocos críticos, con todo, se han detenido específicamente en él, como no sea, como hemos dicho, para destacar el uso virtuoso del recurso de la epanadiplosis. Y nos han quedado pendientes las especulaciones en torno al posible significado —literal y metafórico o simbólico— de esa «tuera».

La «tuera» de Miguel Hernández tiene que ver sin duda, como tantos versos de su poesía, con las vivencias de su familia y con el entorno de su tierra oriolana. En concreto, con algo que destaca un médico especializado en botánica y medicina popular del sureste de España, García Ramos (2015), quien anota claramente que la «tuera», debido precisamente a su amargura, se utilizaba tradicionalmente para destetar a los niños que, pasada la edad de la lactancia, pretendían seguir mamando;³⁵ era, eso sí, como habíamos ya visto, un poderoso purgante, y en dosis superiores, un potente veneno.

De nuevo una rica cita literaria viene a confirmar esa tradición medicinal rural, aunque se aplique a animalillos, en vez de a personas. Hemos mencionado anteriormente otra de Cervantes en *Don Quijote*. Ahora se trataría de *La Galatea*

35 También servía para quitarles la costumbre de morderse las uñas o el dedo gordo (como si fuera un chupo). En agricultura se empleaba, y quizás todavía emplee, para evitar que el ganado cabrío o lanar mordisque los árboles frutales, aplicando su jugo alrededor de los troncos.

(1585), I, xxxvii. El pastor Erastro sabe que otro pastor, Elicio, ama a Galatea y que tiene más méritos que él para merecerla, pero le confiesa que, pese a no querer enojarlo, no hay manera alguna de poder quitarse la obsesión de ese amor. Se automaldice, entonces, y lo hace deseando en su execración, si miente, lo peor para las crías de cabra y corderillos de su propio rebaño, con una especie de conjuro que está destinado a ellos, pero que parece que esté lanzando a un tiempo hacia sí mismo. Lo peor sería que los «chivatos» y «corderillos» no hallaran en los verdes prados, para sustituir la leche en el tiempo de destetarse («cuando dejaren las tetas de las queridas madres»), más que «amargas tueras y ponzoñosas adelfas». La cita es:

Mala rabia o cruda saña consuma y acabe mis retozadores chivatos, mis ternezuelos corderillos, cuando dejaren las tetas de las queridas madres, no hallen en el verde prado para sustentarse sino amargas tueras y ponzoñosas adelfas, si no he procurado mil veces quitarla de la memoria, y si otras tantas no he andado a los médicos y curas del lugar a que me diesen remedio para las ansias que por su causa parezco. Los unos me mandan que tome no sé qué bebedizos de paciencia; los otros dicen que me encomiende a Dios, que todo lo cura, o que todo es locura.³⁶

Claramente el pastor está vinculando su propia —y viciosa— dependencia amorosa de Galatea con la subordinación de los animalillos que pastorea a sus madres, y el final de esa dependencia con la interrupción de la lactancia, ayudada,

36 Cito por la edición de López Estrada y López García-Berdoy (1995: 174), pero cambio «amargos tueros» por «amargas tueras». «Amargos tueros», en masculino, que es la lectura que dan también Sevilla y Hazas en su edición del texto (1994: 35), no tiene sentido aquí, puesto que el «tuero» es claramente un tronco seco, o una astilla gruesa del mismo (*DRAE*) y, como mucho, se aplica a cierta resina que desprende. Sin embargo, esa lectura tiene su explicación textual, porque la edición original de *La Galatea* (Alcalá, Juan Gracián, 1585) presentaba «amargos truenos [sic]», lo que no tenía el menor sentido. Rosell, en su edición de la BAE, corrigió —creo que correctamente— por «amargas tueras». Pero Schevill y Bonilla propusieron, para acercarse más al masculino plural del original, «amargos tueros», justificando su corrección, aunque creo que no convincentemente. Esa corrección es la que ha quedado y con la que concuerdan los editores modernos. Sin embargo, la cita, años después, del mismo Cervantes, en *DQ*, II, xxxix, como hemos visto, con «tan amargo [como] las tueras», acompañadas éstas también de las mismas «adelfas», confirma que el novelista tenía en la memoria la pareja de plantas y una de ellas era sin duda la «tuera» (no el «tuero»).

también en el ganado, por unas gotitas de jugo de la amarga «tuera» (o de la adelfa). Cervantes presenta la amargura del abandono de una acción adictiva, como lo hace Miguel Hernández.

En cuanto a la «tuera» como abortivo, que es la interpretación que Boase invita a sugerir para la canción del Adelantado de Murcia, no parece que se pueda extraer esa significación exacta de los contextos poéticos hernandianos, ni tampoco, al menos con claridad, de otros científicos o literarios que nos hayan llegado.³⁷

Ahora bien, sí que es cierto que otra «tuera» también aparece en la obra de Hernández en un contexto de lactancia («me dieron a mamar leche de tuera», en «Sino sangriento») y luego esa misma «leche» nutricia se asociará, en otros poemas —pero sobre todo en «DEL AY AL AY —por el ay», que veremos más adelante—, con la amargura y los dolores del parto difícil y peligroso (cercano a la posibilidad de aborto) y con los dolores amargos de esa misma primera lactancia en un pecho seco.

«Tuera», en efecto, en «Sino sangriento», volverá a significar ‘sabor amargo’ y sentimiento de amargura, pero de una amargura vinculada ahora directamente con la niñez: con el destetar al niño; con el placer y el dolor antitéticos de la alimentación primera; con la satisfacción del bebé lactante; y, a la vez, con las carencias de alimento en la miseria. Cobran pleno significado, así, los únicos otros versos de Miguel Hernández donde vuelve a aparecer la «tuera», en la cuarta estrofa de «Sino sangriento», poema que apareció publicado en *Revista de Occidente*, en junio de 1936:

Vine con un dolor de cuchillada,
me esperaba un cuchillo a mi venida,
me dieron a mamar leche de tuera,
zumo de espada loca y homicida,

37 En el completo trabajo de Valderas (2000) no se menciona esa posibilidad. Solamente en páginas de Internet de homeopatía (bien elaboradas, pero en mi opinión poco o nada fiables) aparece recomendado el *colocyntis*, que se expide bajo distintos formatos y marcas, indicado para calmar el dolor abdominal y también para ayudar en los dolores del parto: <https://www.britishhomeopathic.org/charity/how-we-can-help/articles/womens-health/pregnancy-and-labour/>

y al sol el ojo abrí por vez primera
y lo que vi primero era una herida
y una desgracia era.³⁸

Amargura, herida de cuchillo o espada, desgracia...: la «leche de tuera» se presenta aquí —entre el oxímoron barroco y la imagen surrealista— como «zumo de espada loca y homicida». Los «labios» son los del bebé que mama y la «espada» o «cuchillo» letales son el primer alimento nutritivo, el primer trago de leche materna que al mismo tiempo es veneno. «Espada» y «labios», como en el título del poemario (*Espadas como labios*, 1932) de Vicente Aleixandre, a quien iba a conocer precisamente durante ese otoño e invierno de 1935-1936, periodo tan fructífero poéticamente para el oriolano, y con quien iba a tejer una profunda amistad.

La «tuera» es símbolo de amargura, por tanto, para el poeta, que lo utiliza entre 1935 y 1936 en dos ocasiones. En la primera, en «Sino sangriento», es un alimento amargo, asociado al dolor de la madre y al destino trágico del hijo: la leche del amamantamiento produce en la madre y trasmite al hijo un desgarró acerbo y duradero, que no acabará en la infancia. En la segunda, en «Fuera menos penado», la «tuera» recoge el valor telúrico y fónico de la primera. Si en «Sino sangriento» la «tuera» rimaba con su eco («era») en un verso de pie quebrado, sin mayor significación, en «Fuera menos penado» la «tuera» adquiere relevancia y significado propios y, sin rimar más que con «miera», recoge los graves retumbos negativos de «huera», de «huerta» / «tuerta», de «terca», y de «fuera» o «muera».³⁹

38 Se trata de la cuarta (una séptima con final de pie quebrado) de las diecisiete estrofas del poema que publicó *Revista de Occidente* en su nº 156 (junio de 1936). Está clasificado como nº 19, dentro de los «Poemas sueltos (1935-1936)» de la *Obra completa* hernandiana (Riquelme & Talamás 2017: 653-655).

39 La rima «huerta» / «tuerta» la emplea crípticamente Hernández en «En el misterio de la Encarnación», primero de los tres sonetos místicos dedicados «A María Santísima», publicados en *El Gallo Crisis*, nº 2 (1934), con ocasión de las fiestas de la Virgen de agosto en Orihuela (Riquelme & Talamás 2017: 486-488). El poeta «pone su sello personal inconfundible en el enrevesado metaforismo barroco de estos versos, difícilmente inteligibles» (Cano Ballesta 1988: 47).

No puedo dejar de mencionar, finalmente, un poema tan sólo un año o dos anterior de Miguel Hernández, «DEL AY AL AY —por el ay», recuperado moderna y muy oportunamente en antologías o incluso en selecciones musicadas.⁴⁰ Se trata de un poema previo a los estudiados, del ciclo anterior al *Silbo vulnerado*, de resonancias claramente quevedescas, donde ya aparece la leche nutricia pero nociva de «Sino sangriento», si bien sin la «tuera». Su significado, con todo, es análogo. El poeta se desdobra esta vez en voz que rememora al niño («En un ay nací...») que trata de identificarse y dar palabra a su propia madre, quien, a su vez, se presenta dando a luz al bebé. Y se expresa sintiéndolo y sufriendolo desde antes de nacer, soportando los miedos del aborto espontáneo («Ay que voy a malograrlo»), hasta que finalmente nace y entonces comienza a alimentarlo, y se siente dolorida por no poder satisfacer suficientemente sus necesidades de alimento («¡Ay, que me deja sin sangre!»). Sin dudar de su plausible carácter autobiográfico,⁴¹ es perfectamente apreciable el marchamo hondamente quevedesco del poema. No aparece ya la «tuera», porque son más potentes poéticamente, más telúricas, trágicas y esenciales la «madre», la «leche», la «sangre», el «amor»; más simples, sensibles y expresivos los «brazos», los «pechos», la «vida» y la enfermedad; y más audible la queja —el «ay»— del dolor amargo y profundo:

40 El poema está clasificado dentro de los de «Loores y cánticos religiosos», en el subapartado de «Poemas de éxtasis y elegías», en la última edición de la obra completa de Miguel Hernández (Riquelme & Talamás, 2107: 483-484). La interpretación de Joan Manuel Serrat fue editada en *Hijo de la luz y de la sombra* (Sony Music 2010), donde «Del ay al ay por el ay» es el segundo de los diez temas del disco. La versión ha sido cantada por Serrat luego, en directo, en diversas actuaciones. Riva (2017) estudia magníficamente el aprovechamiento y representaciones populares de la poesía hernandiana a lo largo de todo el siglo xx y xxi, dedicando un capítulo importante a la canción de autor y, dentro de él, a las magníficas versiones de Serrat (2017: 221-232).

41 Su padre, aludido en el v. 2 con el «amargo» con el que hemos visto adjetivar a la «tuera», fue un hombre adusto y distante para Miguel Hernández. El parto del futuro poeta fue duro para su madre. Véase Ferris 2016: 31-36.

DEL AY AL AY —por el ay

Hijo soy del ay, mi hijo,
hijo de su padre amargo.
En un ay fui concebido
y en un ay fui engendrado.
Dolor de macho y de hembra
frente al uno el otro: ambos.
En un ay puse a mi madre
el vientre disparatado:
iba la pobre —¡ay, qué peso!—
con mi bulto suspirando.
—¡Ay, que voy a malparir!
¡Ay, que voy a malograrlo!
¡Ay, que me apetece esto!
¡Ay, que aquello será malo!
¡Ay, que me duele la madre!
¡Ay, que no puedo llevarlo!
¡Ay, que se me rompe él dentro,
ay, que él afuera! ¡Ay, que paro!
En un ay nací: en un ay
y en un ay, ¡ay! fui criado.
—¡Ay, que me arranca los pechos
a pellizcos y a bocados!
¡Ay, que me deja sin sangre!
¡Ay, que me quiebra los brazos!
¡Ay, que mi amor y mi vida
se quedan sin leche, exhaustos!
¡Ay, que enferma! ¡Ay, que suspira!
¡Ay, que me sale contrario! [...]

(Riquelme & Talamás 2017: 477-478, nº 28).

Pero volviendo, en fin, a la «tuera», comprobábamos que aparecía en el soneto «Sino sangriento» nítidamente asociada a la lactancia, mientras que aquí, en «Hijo soy del ay, mi hijo» esa misma lactancia desde el pecho seco se identifica, a la vez que con

los dolores del amamantamiento yermo, con los sufrimientos del parto dificultoso, con los peligro del aborto y de la muerte (de madre, de hijo o de ambos).

En ese sentido, por tanto, la «tuera» de Miguel Hernández sí que se relacionaría con la amargura y el sufrimiento que expresaban los versos del Adelantado de Murcia cuatrocientos años antes, y también —si bien no necesariamente— con la preñez, aunque más que con el embarazo estricto, con los periodos de lactancia e infancia. Si remite al embarazo, se refiere más a la carga del mismo y a los dolores del parto que al aborto. En todo caso, en el poema examinado, «Fuera menos penado», las connotaciones de la «tuera» afectan más a un campo general sensitivo de la amargura (sabor desagradable, rechazo a causa de la cacofonía del vocablo) que al relacionado estrictamente con la preñez, la lactancia o la infancia.

La amargura del poeta no es de identificación femenina (con la madre), sino de ratificación masculina y ancestral: es la que siente el bebé al ser destetado, con la ayuda del jugo de tuera; la que piensa el pastor de *La Galatea* que pueden sentir las cabritillas al encontrar tueras, en vez de hierbas sabrosas; la que siente el sujeto lírico al sentirse rechazado por la amada. Y será sintomático comprobar que cuando Miguel Hernández dedique sus versos, las famosas «Nanas de la cebolla», a Josefina Molina madre, y al hijo de ambos, los retumbos de las tueras del terruño han desaparecido ya totalmente del léxico hernandiano. Junto con otros elementos rurales (los «alientos de campos con espigas» que tanto le criticaron y a los que hubo de renunciar en gran parte), han ido siendo sustituidas por productos telúricos de resonancias más universales, menos comarcales y dialectales que la para muchos todavía incomprensible —o difícilmente digerible— «tuera».



9.ª Fuera menos penado...

Ilustración al poema «Fuera menos penado»
Fernández Palmeral (2004)⁴²

42 «La ilustración de la lámina sintetiza las olas de las que habla el soneto, olas esquivas [...] y a la vez salen de sus manos las zarzas que arañan como armas defensivas contra las caricias o el tacto del amado» (Fernández Palmeral 2004).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEMANY BAY, Carmen (2014), *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*, Madrid, Visor.
- ASADOLLAHI, Khairollah, et. al. (2016), «Therapeutic effects of *Citrullus colocynthis* fruit in patients with type II diabetes: A clinical trial study», *Journal of Pharmacy & BioAllied Sciences*, 8, 2, pp. 130-134.
- AZAUSTRE, Antonio, & Juan CASAS (1997), *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.
- BALCELLS, José María (1992), «Perspectiva petrarquista en *El rayo que no cesa*», *Ínsula*, 544 (abril), pp. 17-18.
- BELTRÁN, Rafael (2005), «La noria con arcaduces (cimera de Jorge Manrique) y otras doce invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc*», en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad Sevilla, 1, pp. 135-152.
- BELTRÁN, Rafael (2009), «“Mal va el amor”: una mata de malvas en un azulejo y algunos calambures para ilustrar la “yerba malva” de *Libro de buen amor*, estr. 104», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, Anejo LXV (=Homenaje a Dolores Jiménez Plaza. *Escrituras del amor y del erotismo*, eds. Claude Benoit, Dolores Bermúdez, Juli Leal y Elena Real), Valencia, Universitat de València, pp. 53-63.
- BELTRAN, Vicenç (2015), «El romance de Fajardo o *Del juego de ajedrez*», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, ed. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 289-301.
- BOASE, Roger (2017), *Secrets of Pinar's Game: Court Ladies and Courtly Verse in Fifteenth-Century Spain*, Leiden, Brill.
- BOASE, Roger (2018), «The Lady Half-Devoured by a Dragon and the Iconography of St Margaret of Antioch: Interpreting an Anonymous *Invención* in the *Cancionero general* (11CG-517)», *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 5, pp. 1-17.
- BULLOUGH, Vern L. (ed.) (2011), «Ancient Civilizations and Birth Control», en *Encyclopedia of Birth Control*, Santa Barbara (California), ABC-CLIO, pp. 18-20.
- CANO BALLESTA, Juan (ed.) (1977), Miguel Hernández, *El hombre y su poesía*, Madrid, Cátedra [3ª ed.].
- CANO BALLESTA, Juan (ed.) (1988), Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, Madrid, Espasa-Calpe.

- CARNERO, Guillermo (1989), «Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta», en sus *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, pp. 256-273.
- CASAS RIGALL, Juan (2008), «El mote y la invención en la estructura narrativa de *Cárcel de amor*», *Cancionero General*, 6, pp. 33-61.
- CASTILLO-PUCHE, José María (1979), «Para un diccionario murciano», en *Domingo Cultural*, suplemento del diario ABC, 11 de noviembre, p. 12. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1979/11/11/036.html> [consulta: 20/05/2020].
- DALE, Scott (2002), «Lo que vedesco y el poeta como hombre entre bastidores en *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández», en *Revista Letras* [Universidade Federal do Paraná], 57, pp. 91-105.
- DEYERMOND, Alan (2002). «La micropoética de las invenciones», en *Iberia cantat. Estudios sobre Poesía Hispánica Medieval*, ed. Juan Casas Rigall y E. M^a Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 403-424.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2016), «Miguel Hernández y la poesía de Lope (1935-1936)», *Anuario Lope de Vega*, 22, pp. 86-109.
- DUTTON, Brian (ed.) (1990-1991), *El cancionero del siglo xv, c. 1360-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols.
- ESTÉVEZ REGIDOR, Francisco (2009-2010), «Reflexiones sobre los pilares de *El rayo que no cesa*», *Canelobre*, 56, pp. 68-75.
- FERNÁNDEZ PALMERAL, Ramón (2004), *Simbología secreta de «El rayo que no cesa» de Miguel Hernández*, Lulu/Amazon (USA).
- FERNÁNDEZ PALMERAL, Ramón (2017), *La cólera de Aquiles*, Lulu/Amazon (USA).
- FERRIS, José Luis (2016), *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- FONT QUER, Pío (2014), *Plantas medicinales. El Dioscórides renovado*, Barcelona, Península [1^a ed.: 1961].
- GARCÍA RAMOS, José Antonio (2005), *La medicina popular en Almería: ensayo de antropología cultural*, Albox, Edición del Autor.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2011), «La flora entre los primitivos y Cranach, de *Razón de amor* a Cervantes: paisaje, exégesis y poética», *Edad de Oro*, 30, pp. 127-166.

- GÓMEZ MORENO, Ángel (2017), *La huella del león y el «Indovinello veronese» en La Mancha*, Granada, Universidad de Granada.
- GÓMEZ ORTÍN, Francisco (2011), «El habla murciano-oriolana de Miguel Hernández», *Tonos (Revista electrónica de estudios filológicos)*, 21, s.p. [en línea]
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1921), *Obras poéticas*, ed. R. Foulché-Delbosc, Nueva York, The Hispanic Society of America, 3 vols.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004), Hernando del Castillo, *Cancionero general*, Madrid, Castalia, 5 vols.
- GORNALL, John (2003), *The «Invenciones» of the British Library «Cancionero»*, ed. Jane Whetnall, Londres, Queen Mary - University of London.
- IFACH, María de Gracia (ed.) (1975), *Miguel Hernández. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus.
- LABARTA, Ana (1981) «Textos para el estudio de la terapéutica entre los moriscos valencianos», *Dynamis. Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*, 1, pp. 275-310.
- LAUSBERG, Heinrich (1968), *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 3 vols.
- LÁZARO E IBIZA, Blas (1920), *Botánica descriptiva. Compendio de la flora española. Estudio de las plantas que viven espontáneamente en España y de las más frecuentemente cultivadas que tienen aplicaciones en medicina, agricultura, industria y horticultura*, Madrid, Imp. Clásica Española, 3 vols.
- LÁZARO, Ángel (1935), «De Garcilaso a Miguel Hernández», *La Voz*, Madrid, 25 de noviembre.
- LOPE DE VEGA, Félix (1951), *Jerusalén conquistada*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio (1993), *Miguel Hernández, pasión y elegía*, Madrid, Anaya.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, & M^a Teresa GARCÍA-BERDOY (eds.) (1995), Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, & Nieves PENA SUEIRO (dirs.) (2020), Base de datos *SYMBOLA (Divisas o empresas históricas)*. <https://www.bidiso.es/Symbola/> [consulta: 02/02/2020].
- MACPHERSON, Ian (1998), *The Invenciones and Letras of the «Cancionero General»*, Londres, Queen Mary - University of London.
- MACPHERSON, Ian (2004), *Motes y glosas in the «Cancionero general»*, Londres, Queen Mary - University of London.

- MARTÍN, Eutimio (2011), *El oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores (2005), «El petrarquismo en *El rayo que no cesa*», en *Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas II Congreso Internacional Miguel Hernández*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, pp. 267-282.
- MAYORAL, José Antonio (1994), *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.
- MORALES, Ramón (2005), «Glosario de alusiones a vegetales en las obras completas de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 37, pp. 267-295.
- MORALES MUÑIZ, Dolores Carmen ([2020]), «Pedro Fajardo», en *Diccionario de la Real Academia de la Historia*. <http://dbe.rah.es/biografias/38630/pedro-fajardo> [consulta: 20/05/2020].
- MORROS, Bienvenido (2001), «Concepto y simbolismo en la poesía del *Cancionero general*», *Revista de Literatura Medieval*, 12, pp. 185-242.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1991), *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.
- NAVARRO COLORADO, Borja (2017), «El empaque clásico de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández. Un análisis computacional y distante», en *IV Congreso Internacional Miguel Hernández, poeta en el mundo*, Alicante [en línea] https://www.dlsi.ua.es/~borja/0NavarroColorado_ElEmpaqueClasicoERQNC_VersionAbreviada.pdf [consulta: 20/05/2020].
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1983), «Sobre la fortuna literaria de la retama», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LIX, pp. 205-226.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2007), *Estudio biográfico sobre los poetas del «Cancionero general»*, Madrid, CSIC.
- PÉREZ BOSCH, Estela (2013), *Los poetas valencianos del «Cancionero General»*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- POSE, Rubén Osvaldo (ed.) (2008), *Edición crítica y estudio lingüístico de «Historia de las virtudes y propiedades del tabaco»*, de Juan de Castro, Madrid, CSIC [Tesis de Máster].
- PRELLWITZ, Norbert von (2008), «Notas sobre el desarrollo de modelos clásicos en dos sonetos de *El rayo que no cesa*», *Anthropos*, 220 (Ejemplar dedicado a: Miguel Hernández. Una nueva visión de su creación poética y la pluralidad de sus contextos), pp. 141-145.
- QUINTEROS CORTÉS, Javier (2011), «Los genoveses, el Adelantado Pedro Fajardo y Enrique IV: comercio, fraudes y ambiciones territoriales en el reino de Murcia

(1454-1474)», *Anuario de Estudios Medievales*, 41/1, pp. 99-123.

RIQUELME, Jesucristo, & Carlos R. TALAMÁS (eds.) (2017), *La obra completa de Miguel Hernández*, Madrid, Edaf.

RIVA, Sabrina (2017), *La garra suave: representaciones de Miguel Hernández como escritor popular*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

RUIZ-FUNES FERNÁNDEZ, Manuel (1972), *Algunas nota sobre «El rayo que no cesa» de Miguel Hernández*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.

SALINAS, Juan de (1988), *Poesías humanas*, ed. Henry Bonneville, Madrid, Castalia.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1992), *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, José Carlos ROVIRA & Carmen ALEMANY BAY (eds.) (1992), *Miguel Hernández, Obra Completa, I: Poesía*, Madrid, Espasa-Calpe.

SEVILLA ARROYO, Florencio, & Antonio REY HAZAS (eds.) (1994), *Miguel de Cervantes, Obra completa*, II, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

TORRES FONTES, Juan (1953), *Don Pedro Fajardo, Adelantado Mayor del reino de Murcia*, Madrid, CSIC.

VALDERAS, José M^a (2000), «Francisco Vélez de Arciniega en la polémica de la coloquintida», *Asclepio*, 70, 1, pp. 7-35.